

The book cover features a vertical split design. The left half is a solid, textured orange-brown color. The right half is covered in a complex, colorful Indigenous Australian dot painting, featuring concentric circles and wavy lines in shades of purple, blue, yellow, and white. A small, dark, circular object, possibly a tree branch or a piece of bark, is visible on the far left edge.

pistes de rêves

voyage en terres aborigènes

barbara słowczyński, justica de l'any 2003
et les artistes de Lajarru et Djalarru

éditions du chéne

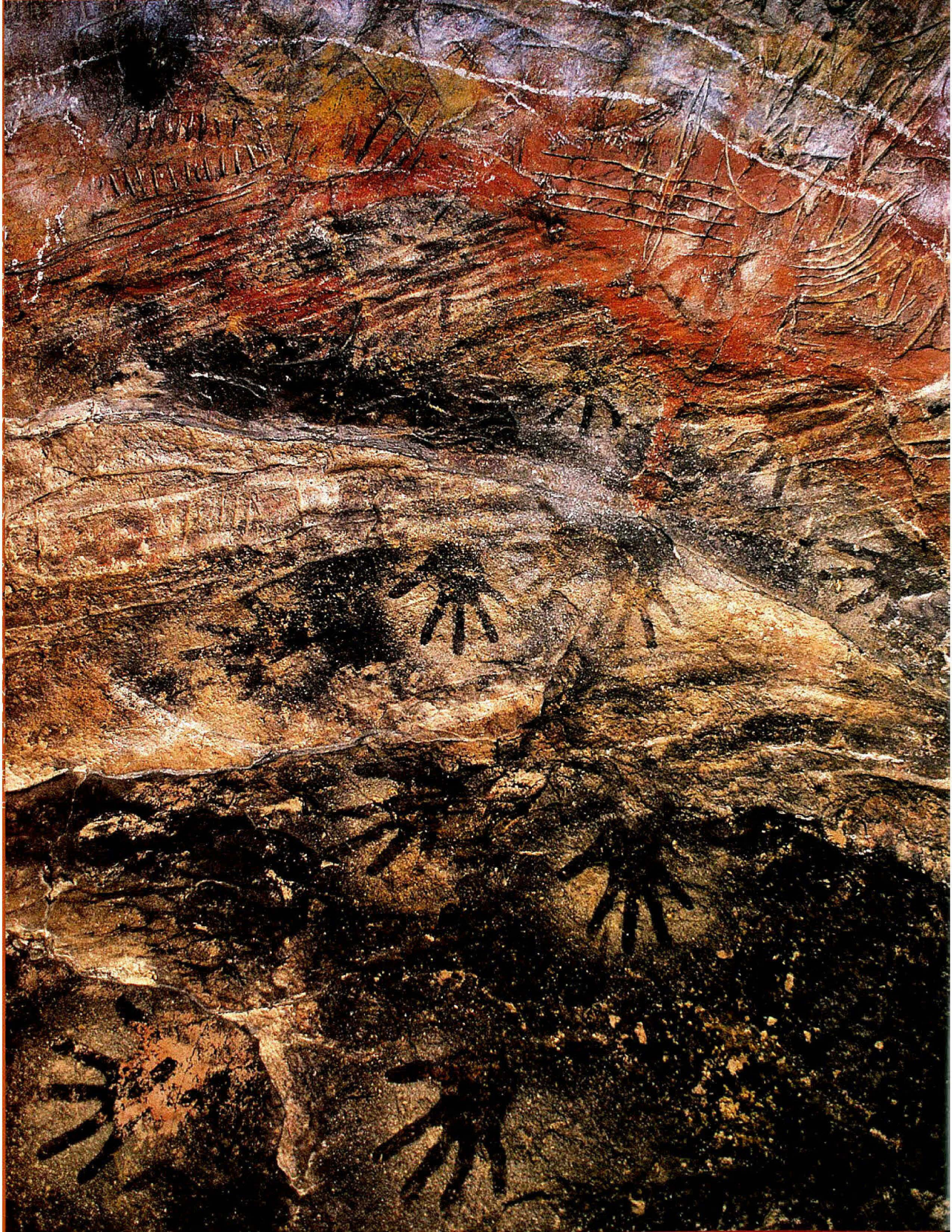


Barbara Glowczewski est anthropologue, directrice de recherche au CNRS, membre du Laboratoire d'anthropologie au Collège de France et *adjunct professorial fellow* à l'université James Cook, en Australie. Depuis vingt-cinq ans, elle travaille avec les aborigènes d'Australie, notamment pour mettre en valeur le message spirituel et l'art des Walpiri du désert central. Elle a publié de nombreux ouvrages dont notamment : *Les Rêveurs du désert : aborigènes d'Australie, les Walpiri*, Plon (1989 ; version poche dans la collection Babel, Actes Sud en 1999), *Du Rêve à la loi chez les Aborigènes : mythes, rites et organisation sociale en Australie*, PUF (1991), *Yapa : peintres aborigènes de Balgo et Lajamanu*, catalogue de l'exposition Beaudoin-Lebon (1992), *Rêves en colère : alliances aborigènes dans le Nord-Ouest australien*, Plon, collection « Terre humaine » (2004) et un CD-rom, *Pistes de rêves : art et savoir des Yapas du désert australien*, Unesco publishing (2000). Elle anime par ailleurs le séminaire « Anthropologie des réseaux » à l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales).

Jessica De Largy Healy est doctorante en anthropologie à l'université de Melbourne et à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Née en Australie, elle y a fait de nombreux séjours, notamment dans le Victoria, le Queensland et le Territoire du Nord. Dans le cadre de son terrain de doctorat, elle a vécu pendant deux ans, entre 2003 et 2004, à Galiwin'ku, en Terre d'Arnhem, où elle a travaillé bénévolement avec une équipe yolngu au Galiwin'ku Indigenous Knowledge Centre. Elle a présenté ses travaux dans de nombreux colloques et conférences internationales.

« L'art aborigène exprime la possibilité
d'une intimité de l'homme avec le paysage.
c'est la clef de son pouvoir :
il rend accessible au public du monde entier
une riche tradition d'éthique
et de relations humaines avec des lieux
et d'autres espèces. »

marcia Langton, 2000.



pistes de Rêves

voyage en terres aborigènes

barbara glowczewski, jessica de lary healy
et les artistes de Lajamanu et Galiwin'ku

éditions du chêne

introduction

pister le réel

6

GESTATION

rêves d'eau

28

CONCEPTION

rêver les esprits-enfants

50

ÉCHANGES

rêves d'ignames et de lézards

72

INITIATIONS

rêves d'hommes et de femmes

94

RÉCONCILIATION

rêves de marsupiaux et d'oiseaux

120

RENAISSANCE

rêver les morts

144

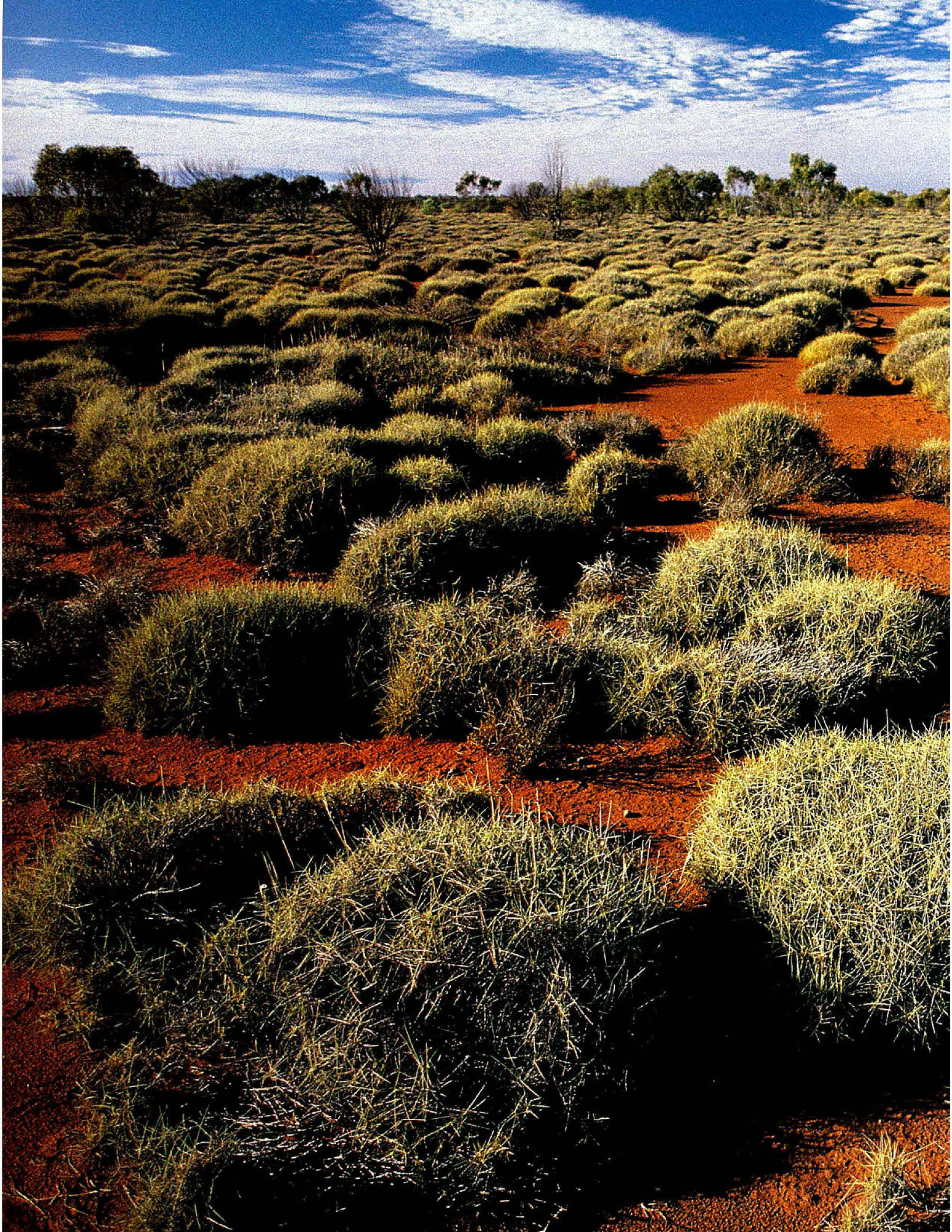
CONCLUSION

162

RÉFÉRENCES

166







pister le réel

Au cœur du continent australien se déploie
l'immense désert tanami dont les gardiens spirituels
sont les warlpiri. Ils racontent des histoires
sous forme de mythes, de chants, de peintures et de danses
pour des milliers de traits du paysage. Dunes de sable
blanc, plaines d'herbes jaunes, rochers rouges,
trous d'eau, lits de ruissellement sont les balises
du passage des *jukurrpa* ou *kuruwarri*,
êtres ancestraux qui ont
silloné la terre en surface
ou en sous-sol.

Jukurrpa renvoie à une conception très complexe du Rêve comme mémoire en action, alors que *kuruwarri* désigne l'empreinte, la marque laissée par ces êtres ancestraux et éternels aux noms de Rêve : Serpent Arc-en-ciel, Hommes Kangourou, Peuples Nuages ou Ignames, Frères Vent ou Femmes Bâton à fouir. Dans leurs déplacements, tous ces héros ont en effet marqué le territoire d'une multitude de sites naturels : points d'eau, rochers et colline, gisement d'ocres. Les Warlpiri, comme les autres Aborigènes d'Australie qui se distinguent par plus de deux cents langues et autant de dialectes, identifient ces lieux-dits à des lieux sacrés reliés entre eux par des pistes formant une géographie à la fois physique, mentale et spirituelle, fondement de leur culture et de toutes les manifestations du vivant. Ces voyageurs mythiques ne font pas

partie d'un passé révolu et sont toujours des Rêves en devenir car leur esprit s'attarde encore dans leurs sites terrestres, et leur essence matérielle se reproduit tant dans les hommes que dans les espèces animales et végétales ou encore les phénomènes comme le feu et la pluie qui les identifient. Certains héros de Rêve ont aussi une empreinte céleste : les Hommes Arbre du Rêve Homme Initié sont associés à la Voie lactée, les Deux Hommes ancêtres des chamans, qui prennent la forme de tornades ou de lézards, sont liés aux deux galaxies des Nuages de Magellan, leurs Sept Sœurs sont devenues les Pléiades.

Les empreintes *kuruwarri* des Rêves désignent à la fois toute peinture qui retranscrit de manière codée les parcours mythiques des êtres ancestraux, et ces récits racontés ou cryptés dans des *songlines* ou cycles de chants qui, telles des épopées, scandent ces voyages de lieu en lieu. Finalement, le terme *kuruwarri* traduit la dimension sacrée fondatrice qui

rapporte ces images dessinées, racontées et chantées à l'espace-temps du Rêve : une mémoire active où les humains se ressource dans leur sommeil. Le Rêve en ce sens est semblable à une matrice virtuelle de particules à la fois spirituelles et matérielles qui se combinent de diverses manières. Ainsi sont générées des formes transmises depuis la nuit des temps mais renouvelées par les hommes qui rêvent de nouveaux motifs à peindre, chanter ou danser pour célébrer ces ancêtres éternels du Rêve.

Les codes graphiques du désert |

Les techniques de peintures corporelles sont différentes pour chaque sexe. Les femmes du désert s'enduisent d'ocre rouge diluée d'eau ou de graisse puis se couvrent la poitrine de motifs rouge, jaune et blanc où s'entrelacent les lieux et les héros de Rêve en autant d'épisodes que de chants et de danses les évoquant. Les hommes collent

sur leur corps du coton teinté d'ocre rouge pour tracer les motifs, depuis les genoux jusqu'au sommet de leur chignon : quand ils dansent, ce duvet tombe sur le sol, à l'image des êtres ancestraux qui ont semé dans la terre des particules de vie par leurs propres mouvements dansés. Les peintures warlpiri sur sable servent habituellement de « scènes » aux acteurs qui en dansant debout et à genoux, le corps entièrement couvert de duvet blanc et de motifs tracés en rouge comme le sol, se fondent à la terre jusqu'à dissoudre la fresque sur sable par leurs déplacements rituels.

Les motifs emblématiques peints par les hommes et les femmes sur leur corps ou sur les objets sacrés racontent sous forme de pistes les voyages des êtres éternels du Rêve et signent l'appartenance totémique et territoriale de leur propriétaire. Les codes graphiques du désert suivent le principe des empreintes : les pistes, représentées



PAGE 2

Le foisonnement esthétique des milliers de peintures et gravures rupestres d'Australie – ici à Keep River National Park, Terre d'Arnhem – atteste la créativité des centaines de peuples aborigènes depuis au moins 50 000 ans.

PAGE 5

Ganyu (2003), de Gulumbu Yunupingu (née en 1945), Yolngu, clan Gumatj, Yirrkala, Terre d'Arnhem. Pigments naturels sur écorce, 42 x 93 cm. Coll. Isabelle de Beaumont.

« La voûte céleste et les astres *ganyu* sont racontés dans nombre d'histoires et de motifs peints. Gulumbu Yunupingu est la gagnante du Telstra Arts Award 2004, un prix artistique australien prestigieux. Ces mêmes constellations viendront orner le musée du quai Branly, Gulumbu étant commissionnée pour représenter les Yolngu de Terre d'Arnhem.

DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE ET CI-CONTRE

Pour les Warlpiri et leurs voisins, gardiens des sites sacrés qui les lient à la faune et à la flore de chaque région, la terre est un livre sacré. Chaque trait du paysage, colline, trou d'eau ou lit de sable a son histoire qui le relie à d'autres éléments de la terre ou du ciel, pensés comme les balises des voyages des esprits créateurs. Ces êtres dits du Rêve (*Jukurrpa*) ont donné forme à la surface de la terre, découpant des ravins sur leur passage, perçant des grottes en disparaissant sous terre, transformant leur sang en carrières d'ocre, leurs larmes en sources, leurs corps en rochers et semant sur leur passage des arbres et des esprits à naître sous forme animale ou humaine.

Les codes graphiques du désert suivent le principe des empreintes. Les peintures se lisent un peu à la manière de cartes aériennes :

Cercle : tout objet qui laisse une trace ronde au sol, un fruit, des graines, une pierre à moudre les graines, un trou d'eau, un rocher ou un arbre.

Ovale : tout objet qui laisse une trace ovale au sol, par exemple le plat pour porter la nourriture et les bébés ou le bouclier.

Cercle concentrique avec deux, trois cercles ou davantage : tout lieu nommé, souvent un site sacré.

Demi-cercle : personne assise au sol, tout héros de Rêve ; souvent utilisé dans les peintures corporelles féminines.

Deux demi-cercles ouverts l'un vers l'autre : deux personnes se faisant face.

Grand demi-cercle et petit demi-cercle : adulte et enfant.

Deux, trois demi-cercles ou davantage autour d'un cercle : personnes assises autour d'un lieu, trou d'eau, feu de camp, etc.

Ligne droite : tout objet qui laisse une ligne au sol comme une personne couchée, des lances ou un bâton à four.

Deux petits traits parallèles : deux bâtons à musique, nuages ; signe évoquant souvent le Rêve Pluie.

Deux lignes parallèles ou plus reliant deux cercles : pistes reliant deux sites.

Lignes reliant des cercles comme le maillage des synapses : réseau des pistes de Rêve reliant les sites sacrés.

Ligne sinueuse : tout objet qui laisse une ligne sinueuse au sol.

Deux lignes sinueuses ou plus : pistes qui forment des méandres, comme celles des serpents, de la pluie qui ravine le sol ou des racines d'igname qui courent au sol.

Flèches en ligne : formes laissées au sol par les pattes de nombreux oiseaux ; évoquent souvent la piste et les déplacements de l'émeu, de l'outarde, du courlis ou de la colombe.

Deux 7 dos à dos : empreinte caractéristique de nombreux marsupiaux ; évoquent différentes espèces de kangourou et wallaby, selon la manière dont ce signe reproduit en série est combiné avec d'autres signes.



par des lignes droites ou sinueuses, relient des lieux souvent symbolisés par des cercles concentriques. Les êtres éternels du Rêve sont quant à eux représentés par les traces qu'ils ont laissées au sol : des flèches pour les émeus, deux crochets pour les kangourous et les wallabies, des rhizomes pour le Peuple Igname, des demi-cercles pour tout héros ou héroïne qui s'est assis en un endroit donné, cercle ou trait (voir ci-contre).

Depuis les années 1980, les codes graphiques du désert se sont mis à signer l'identité des Warlpiri et de leurs voisins du désert sur de nouveaux supports – toiles, vêtements et même avion. Dans le même temps, ils sont devenus pour les non-connaisseurs un symbole de l'Australie aborigène, aux côtés d'une autre série de motifs tout aussi emblématiques, les maillages en diamants caractérisant les Yolngu de la Terre d'Arnhem, peuple de la côte



nord. L'appropriation abusive par le marché touristique d'un mélange des genres amalgamant en une image aborigène simplificatrice des iconographies locales qui les distinguent, avec leurs richesses stylistiques et philosophiques propres, est la dernière forme de violence faite à ces peuples. Il est indispensable de laisser ces communautés extraordinaires d'artistes dire elles-mêmes ce qu'elles cryptent dans leurs images ; il y a une sagesse infinie à énoncer comme elles le font : « Nous sommes tous pareils mais différents. »

Après l'exil, les terres retrouvées |

Jusqu'aux années 1940, les Warlpiri vivaient de chasse et de cueillette, sur un immense territoire progressivement rongé par les colons, chercheurs d'or et éleveurs de bétail. La sécheresse et l'occupation de leurs trous d'eau, et la violence de certains colons, les firent

affluer vers les campements des mineurs et les fermes où ils travaillèrent pour un peu de viande, du sucre, du thé et des couvertures. Le gouvernement décida de les mettre en réserve au sud du désert Tanami, à Yuendumu. En 1953, les familles y étaient si nombreuses qu'une nouvelle réserve fut créée, Hooker Creek, où furent déportés de force une partie des Warlpiri. Ils tentèrent de fuir car le territoire choisi au nord du désert appartenait à une autre tribu, les Kurintji, déportés pour leur part plus au nord. Dans les années 1960, des accords rituels furent passés avec les Kurintji pour transmettre aux Warlpiri des droits fonciers légitimant au regard des esprits tutélaires leur présence sur ce territoire. Des familles de Pintupi arrivant du désert furent aussi accueillies dans cette communauté qui en 1978, acquit un statut de municipalité gérée par les Warlpiri.

CI-DESSUS,
DE GAUCHE À DROITE
Dans les campements
de brousse du désert Tanami,
tôles ondulées et toiles
remplacent souvent les anciens
abris de feuillage, en attendant
la construction de maisons
en dur.

|||||
Les jeux de cartes permettent
de redistribuer les revenus.

|||||
Depuis les années 1980,
les quelque 800 Warlpiri
regroupés à Lajamanu
ont aménagé sur leurs terres
une vingtaine d'*outstations* :
ces camps de brousse gérés
collectivement définissent
le financement et l'attribution
des budgets pour le transport,
la construction, l'entretien
et l'approvisionnement.

|||||
Montage d'une antenne radio
à l'*outstation* Lima. Vont suivre
une éolienne pour l'eau,
des panneaux solaires pour
la lumière et la réfrigération.



réfugiés de l'intérieur

En 1972, cinq ans après le référendum qui avait enfin reconnu la citoyenneté australienne aux Aborigènes, des militants aborigènes eurent l'idée d'ériger devant le Parlement de Canberra une tente appelée Ambassade aborigène en y mettant un nouveau drapeau, signifiant ainsi que les centaines de peuples aborigènes d'Australie constituaient malgré leurs différences culturelles une force nationale solidaire. Ils étaient les premiers occupants de l'Australie, victimes de la même dépossession qui leur avait dénié leurs droits, séparant un enfant sur cinq de sa famille, sédentarisant jeunes et adultes dans des réserves et des missions, leur interdisant souvent de parler leurs langues et de pratiquer

leurs rites, les christianisant de force, sous prétexte de les assimiler aux valeurs anglo-saxonnes de la civilisation. En 1976, une nouvelle loi, le Northern Territory Land Rights Act, permit une procédure de revendication territoriale aux Aborigènes du Territoire du Nord. Les Warlpiri et les Yolngu furent les premiers à bénéficier de la restitution territoriale, mais la loi ne pouvait être appliquée aux autres États australiens.

En 1988, lors de la célébration du bicentenaire de la colonisation, des leaders rituels et politiques réunis à Barunga à l'occasion d'un festival culturel et sportif – Galarrwuy Yunupingu, Djewiny Ngurruwutthun, Bakulangayy Marawili, Terry Djambawa Marawili et Marrirra Marawili de la Terre d'Arnhem – ont réalisé avec des artistes et hommes de loi d'Australie centrale – Wenten Rubuntja, Lindsay Turner Jampijinpa et Dennis Williams Japanangka – une peinture sur écorce sur laquelle ils apposèrent un texte. C'était une déclaration à l'intention du Premier ministre alors en visite, appelant à la reconnaissance des droits aborigènes à l'échelle nationale : l'autodétermination et l'autogestion en termes économiques, sociaux, religieux et culturels, le contrôle et la jouissance des terres ancestrales, la protection et le contrôle des sites et des objets sacrés, des savoirs et des arts, le retour des restes humains, le respect et la promotion de l'identité aborigène, l'élimination de toute forme de discrimination raciale en accord avec les déclarations internationales. Ils demandaient aussi au gouvernement d'adopter de nouvelles lois pour une organisation nationale d'élus aborigènes, un système national de droits territoriaux, une police et une justice qui reconnaissent la loi coutumière. En conclusion : « Nous appelons le gouvernement australien à soutenir les Aborigènes dans le développement d'une déclaration internationale de principe pour les droits autochtones, conduisant à un "Convenant" international. Et nous appelons le Parlement du Commonwealth à négocier avec nous un traité ou une convention reconnaissant notre propriété antérieure, notre occupation continue du sol et notre souveraineté et affirmant nos droits humains et libertés. »

Mais il fallut attendre encore cinq ans et le succès de la revendication territoriale d'Eddie Mabo, insulaire du détroit de Torres, pour que soit aboli le principe dit de *Terra nullius* qui avait posé le postulat d'une Australie « non occupée ». La loi du Native Title de 1993 a reconnu l'existence traditionnelle de titres fonciers aborigènes, mais a aussi obligé chaque groupe à prouver devant un tribunal la continuité de sa culture et de son usage territorial. Des centaines de revendications attendent ainsi d'être validées depuis des années. Rites et peintures ont joué et continuent à jouer un rôle essentiel dans cette quête de souveraineté.

PAGE DE GAUCHE

The Barunga Statement (1988). Pigments naturels sur panneau avec collage d'un texte imprimé en anglais, 122 x 120 cm, Parliament House of Canberra. Cette déclaration collective remise au représentant du gouvernement lors des rencontres intertribales de Barunga, en 1988, demandait la justice sociale à l'égard des Aborigènes et la reconnaissance de leur souveraineté. L'ensemble de la peinture entourant le texte illustre les différents partenaires réunis sur les lieux de leurs ancêtres pour discuter des conditions de leur avenir avec le gouvernement. La moitié gauche caractérisée par les grilles de diamants de l'art du Nord a été réalisée par des leaders politiques et rituels de la Terre d'Arnhem, la moitié droite a été peinte dans le style pointilliste du désert d'Australie centrale.

CI-DESSOUS

Danseurs à Katherine défilant avec le drapeau aborigène pour la semaine nationale de célébration des Aborigènes et des insulaires de Torres.





CI-DESSUS

Jilimi, le camp réservé aux femmes chez les Warlpiri, accueille les veuves, les célibataires et les épouses qui souhaitent passer la journée ou la nuit à l'écart de leur conjoint. Les femmes du désert ont pour responsabilité d'effectuer des rites entre elles qui visent au bien-être de leurs enfants et à l'équilibre de la société et de son environnement.

PAGE DE DROITE

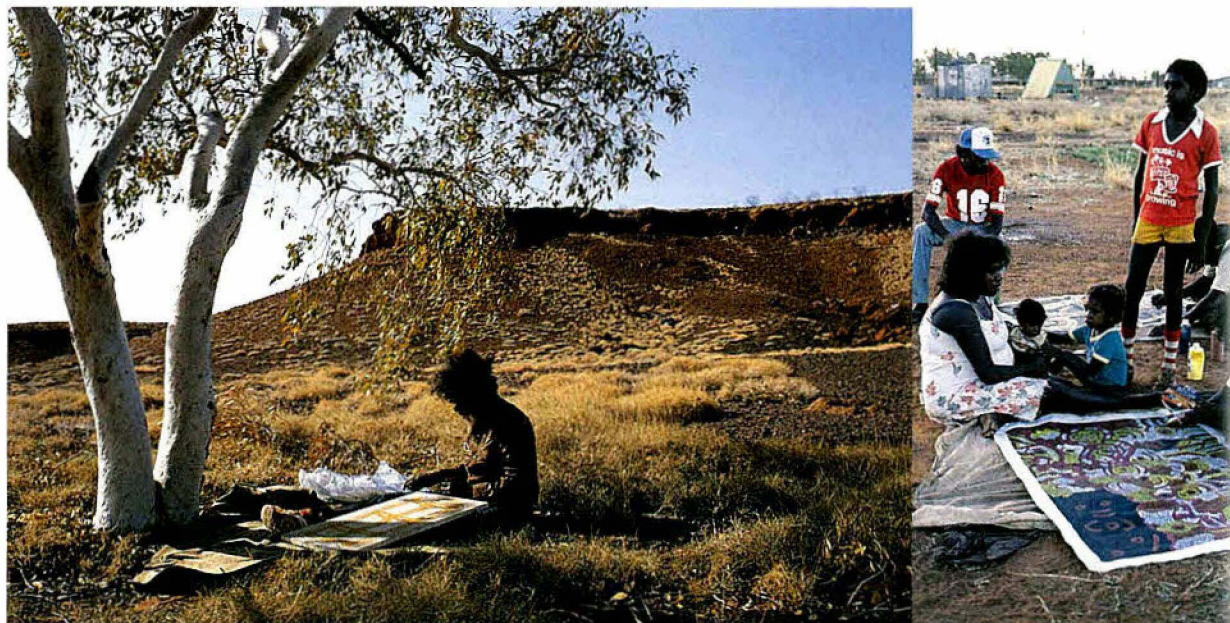
Mala and Watiyawarnu Dreamings (1990), de Jimmy Robertson Jampijinpa (1946-2002), Warlpiri warnayaka, Lajamanu, désert central. Acrylique sur toile, 2 x 3 m, musée du quai Branly, Paris.

— Dans cette œuvre, l'artiste warlpiri juxtapose en haut la piste du Rêve Graines d'Arbre *watiyawarnu* de son père dont il est le gardien spirituel (*kirda*) et en bas celle du Rêve Wallaby Mala de sa mère dont il est le régisseur rituel (*kurdungurlu*).

Les réserves warlpiri ont vu défiler depuis des décennies administrateurs et missionnaires baptistes. En réponse à leur attitude paternaliste et parfois perniciose, les Aborigènes de ces régions ont préservé leur spiritualité ancestrale, tout en essayant de résoudre des questions théologiques par de nouveaux syncrétismes. Les anciens se sont battus pour récupérer leurs terres et continuer à les célébrer à leur manière, en chantant, en dansant et en peignant, particulièrement au cours d'initiations rituelles, de cérémonies de fertilité, de résolution de conflits, ou encore de funérailles. La loi des Land Rights de 1976 dans le Territoire du Nord a officiellement ouvert une nouvelle politique dite de « *self-determination* ». Suivirent des années d'enthousiasme et d'inventivité : partout les Aborigènes essayaient de sortir des réserves pour retrouver leurs terres et y monter des *outstations*.

Contrairement à beaucoup d'autres peuples du Sud démantelés par des maladies et des violences, les Yolngu de la Terre d'Arnhem, comme les Warlpiri du désert central, ont réussi à préserver leurs savoirs rituels et une certaine économie de chasse et de cueillette. Aussi furent-ils très actifs dans ce mouvement de retour à la terre, en aménageant des dizaines d'*outstations*, qui suivent des règles très strictes d'affiliations spirituelles de chaque groupe avec la terre et ses ancêtres totémiques de Rêve, appelés *Jukurrpa* en warlpiri, *Wangarr* en yolngu. Le mouvement de retour à la terre s'est accompagné d'une ouverture sur le monde pour montrer la culture aborigène à l'extérieur, en des productions artistiques époustouflantes par leur force esthétique, leur message spirituel et politique.





CI-DESSUS [PREMIÈRE
ET TROISIÈME PHOTO]
ET PAGES 20-21

Dominic Martin, artiste kukatja et wangkajungka, peint son totem Péramèle, un petit marsupial dont la piste de Rêve sillonne le désert. Il est un des nombreux artistes de Balgo, communauté située à 500 km à l'ouest de Lajamanu, qui comme des dizaines d'autres communautés du désert de l'Ouest, a vu dans les années 1980 des hommes et des femmes devenir célèbres dans le monde pour leurs peintures sur toile à l'acrylique caractérisées par une technique pointilliste.

L'art pointilliste du désert | C'est dans les années 1970 que sont apparues les premières peintures sur toile du désert originaires de Papunya. À l'initiative d'un éducateur, Geoffrey Bardon, des Warlpiri et des Pintupi s'étaient en effet mis à transposer leurs motifs totémiques sur des toiles. Le marché de l'art s'empara de ces œuvres extraordinaires, donnant naissance à un mouvement artistique qui a révolutionné l'histoire de l'art. Les premières peintures de Papunya, qui montraient des hommes et des objets sacrés peints, avaient suscité quelques remous chez les anciens qui, comme les Warlpiri de Yuendumu et Lajamanu (ancienne réserve Hooker Creek), partageaient avec les résidents de Papunya les mêmes *Jukurrpa*, Rêves ou itinéraires totémiques. De longues discussions sur le statut secret de la représentation figurative incitèrent les artistes à adopter une forme plus

abstraite. Ils développèrent une technique pointilliste qui rappelle le rendu des peintures corporelles ou sur sable en coton : le *dot-painting* traduit entre autres la discontinuité de la matière constituée de « gènes » de Rêves semés par les êtres ancestraux.

Les Warlpiri de Lajamanu, opposés à la commercialisation de leurs motifs sacrés lors de leur venue à Paris en 1983, allaient changer de point de vue trois ans plus tard. Judith Ryan, conservatrice à la National Gallery of Victoria, rappelait en 1989, que l'éducateur « John Quinn se souvient qu'en mars 1986 se rassemblèrent au centre TAFE de Lajamanu, une quarantaine d'hommes et autant de femmes. Là, les anciens travaillèrent sans répit, dans une excitation frénétique, rappelant l'atmosphère de Papunya dix-sept ans plus tôt quand quelque trente-cinq hommes d'un certain âge avaient expérimenté



pour la première fois des matériaux occidentaux sous l'égide de Geoffrey Bardon. La différence principale concernait l'échelle. Au lieu d'utiliser des matériaux de récupération tels que des cartons à fruits, des tuiles à parquet, de petits morceaux de panneaux composites (*plywood*), les artistes s'approprièrent d'immenses feuilles (2,50 mètres sur 1,30 mètre) de lourds panneaux composites non transportables. Les œuvres qui en résultèrent, dont quarante-deux se trouvent dans la collection de la National Gallery of Victoria, ont un aspect brut, une vigueur débordante, qui se distinguent de l'intensité miniaturisée des premières œuvres de Papunya. »

Les œuvres étonnantes des femmes de Lajamanu furent réunies pour une première exposition à la National Gallery of Victoria, intitulée « Painting Big » à l'initiative de Christine Nicholls,

alors directrice d'école, devenue depuis professeur d'études aborigènes à Adélaïde. D'autres expositions mixtes suivirent en Australie et dans le monde, grâce aux institutions – Judith Ryan, conservatrice à la National Gallery of Victoria, réunit l'ensemble de la première collection – et aux collectionneurs privés. Sharon Monty, directrice de la Galerie Dreamtime à Perth, encouragea plusieurs artistes, particulièrement Abie Jangala, par des achats et des résidences en ville. Karen Brown, de la Galerie Shades of Ochre à Darwin, fit venir une exposition itinérante en France en 1991. Adrian Newstead, de la Coe-ee Gallery, suivit les artistes de la coopérative Warnayaka Arts pendant des années. Aux États-Unis et en Europe, plusieurs galeristes et institutions allaient faire connaître la force et l'autonomie de cet art.

CI-DESSUS (DEUXIÈME ET QUATRIÈME PHOTO)

Beryl Gibson Nakamarra peint son Rêve Graine *ngurlu* entourée de sa famille à Lajamanu pendant que son mari Tony Gibson Japaljarri peint son Rêve Perruche Verte *ngatjirri*. Chaque Warlpiri hérite d'un certain nombre de motifs liés aux pistes de Rêve qu'il ou elle est autorisé(e) à porter sur son corps ou à peindre sur des tablettes sacrées. Avec l'émergence des peintures sur toile pour la vente, la majorité des anciens se sont mis à peindre pour démontrer leur lien spirituel avec la terre. Beaucoup sont décédés mais une nouvelle génération d'artistes continue aujourd'hui à être exposée à travers le monde.

« Nous nous rassemblons dans une communauté pour les cérémonies. Nous nous réunissons pour l'initiation. Disons que nous sommes peints, tous ceux des *outstations* montrent leurs motifs sur le corps. Grâce aux motifs, chacun reconnaît qui appartient à quel pays, les motifs de la terre. (Lorsque) J'arrive avec mes motifs du Rêve Pluie, de mon père, de mon grand-père, les autres reconnaissent ce dessin sur mon corps.

Nous ne peignons les motifs en public que sur les toiles, et pour éduquer les enfants. Quand ils grandissent, je les emmène au collège des *Yapa* (Aborigènes en warlpiri). Ils apprennent avec nous, pas seulement avec moi, mais aussi avec les autres parents, les gens de la tribu. Nous ne voulons pas perdre notre culture. »

– Jimmy Robertson in *Australian Indigenous Art News*, 1998.

Artiste lui-même, Jimmy Robertson est né en brousse en 1946 et, jeune garçon, a découvert les éleveurs de bétail puis la vie à la réserve de Yuendumu. Déporté dans la nouvelle réserve de Lajamanu (alors appelée Hooker Creek), il a noué des alliances rituelles avec les tribus de l'Ouest et à la fin des années 1970, introduisit chez les Warlpiri un culte secret originaire de la côte

Le centre d'art warnayaka de Lajamanu

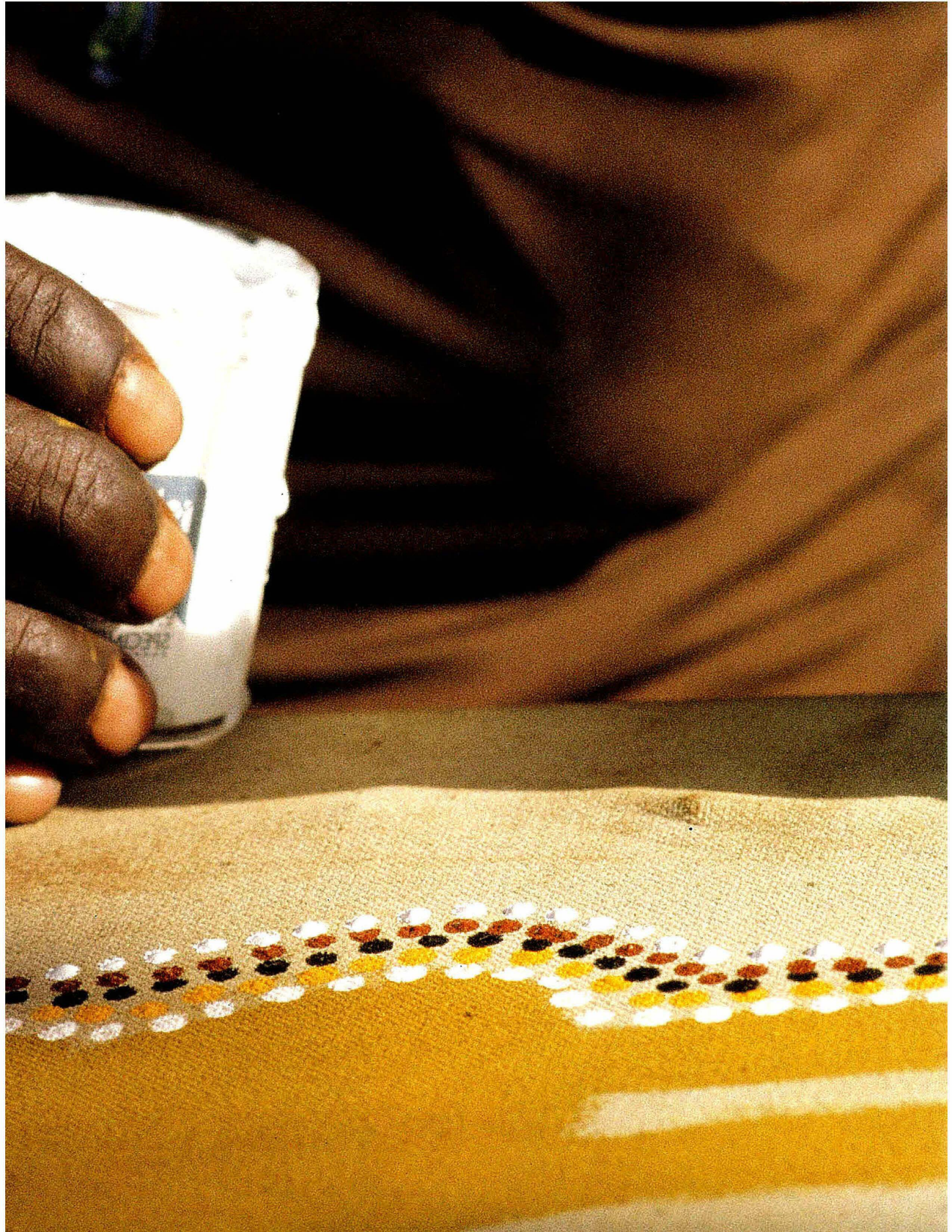
PAGE DE DROITE

Ngurlu seed Dreaming (1997),
de Jimmy Robertson
Jampijinpa (1946-2002),
Warlpiri warnayaka, Lajamanu,
désert central. Peinture
acrylique sur toile, 121 x 121 cm.
Coll. particulière.

— Jimmy Robertson Jampijinpa,
dit Jangyanyka, figure ici
plusieurs épisodes du récit
de son Rêve Graines
watyawarnu : deux femmes-
ancêtres assises en différents
lieux de leurs parcours
tournent selon l'ombre du soleil
avec leurs bâtons à fouir
et leurs plats à graines
représentées dans leurs cosses
par les traits sinueux.

ouest, le Juluru. Il fut l'un des douze leaders rituels de Lajamanu invités à Paris en 1983 pour réaliser une fresque au sol et danser aux Bouffes du Nord. Cinq ans plus tard, il se mit à peindre à l'acrylique, promouvant en 1991 la création du Centre d'art warnayaka, qu'il coordonna jusqu'à sa mort en 2002. L'année précédente, il avait été invité pour présenter dans un congrès international à l'Unesco, le CD-Rom *Dream trackers* (Pistes de Rêves) que nous avons réalisé avec une cinquantaine d'autres artistes de Lajamanu pour montrer le lien de continuité et l'extraordinaire créativité des *Yapa*, Aborigènes de Lajamanu. Lui-même peignait son Rêve Graines *watyawarnu*, ainsi que le Rêve Émeu. Il a laissé une grande collection de peintures.









CI-DESSUS, À GAUCHE
Les clans yolngu peuvent être « d'eau douce » ou « d'eau salée », avec, d'un côté, ceux occupant l'intérieur des terres, où abondent sources, rivières et points d'eau douce, et de l'autre, ceux appartenant à l'eau salée du littoral, des mangroves et des océans. De nombreux ancêtres créateurs sont venus de la mer, nommant les ondes marines et les bancs de sable ; traversant les baies à la nage, à pied ou à la rame ; créant le flux des marées et les courants en se battant, en s'enfuyant ou en se noyant parfois.

CI-DESSUS, AU MILIEU
Matthew Baltha Ngulupam Gaykamangu, fils de Tom Djäwa et dirigeant rituel du clan Gupapuyngu, de la moitié Yirritja. Son front est couvert d'ocre blanche *gamunungu* apposée avant une cérémonie de purification de la terre sur un site à Djiliwirri, la terre de son clan.

Diamants et maillages I

Les explorateurs qui visitèrent les côtes de l'Australie du Nord dans les années 1830 s'émerveillèrent de la richesse des peintures aborigènes sur écorce d'eucalyptus de cette région. Il fallut cependant attendre l'installation des missions méthodistes en Terre d'Arnhem (île Goulburn en 1916, Milinginbi en 1923, Yirrkala en 1936, Elcho Island/Galiwin'ku en 1942) pour que cette forme artistique commence à s'exporter. Aux yeux des missionnaires, devenus conseillers artistiques, cette industrie bourgeonnante était à la fois un moyen d'implanter une éthique puritaine du travail et de constituer une source de revenus supplémentaire pour une population croissante de résidents. Les missions, telles Yirrkala sur la péninsule de Gove et Milinginbi dans les îles Crocodiles, devinrent de véritables centres de production artistique, où les Yolngu

développèrent les différents styles régionaux observables à ce jour.

Par l'intermédiaire des missionnaires, puis des anthropologues, les premières collections ethnographiques commencèrent à remplir les musées occidentaux. Les écorces peintes allaient fournir aux Yolngu un moyen privilégié pour transmettre à l'extérieur de leur communauté la complexité de leur savoir et de leur mythologie. Ce dialogue interculturel fut associé à la reconnaissance de la culture et des droits aborigènes. Ainsi en 1957, à Galiwin'ku, les dirigeants de plusieurs clans yolngu lancèrent le « mouvement d'ajustement », dont l'apogée fut l'érection publique de piliers peints et sculptés de motifs sacrés. La révélation spectaculaire des emblèmes secrets visait à démontrer la puissance de la loi yolngu et à opposer un front uni au gouvernement colonial qui s'immisçait de plus en plus dans les



affaires aborigènes. Quelques années plus tard, en 1963, les différents clans des Yolngu regroupés à Yirrkala s'allièrent à leur tour pour réaliser une œuvre politique sans précédent. Une écorce peinte de leurs emblèmes fut envoyée au Parlement australien en guise de pétition pour protester contre l'ouverture d'une mine de bauxite et pour la reconnaissance de leurs droits à la terre. Malgré l'échec de cette initiative, la pétition sur écorce de Yirrkala allait ouvrir la voie à la ratification d'une loi foncière pour l'ensemble du Territoire du Nord : le Northern Territory Land Rights Act de 1976.

L'art traditionnel des Yolngu de la Terre d'Arnhem semble *a priori* très différent de celui des groupes du désert. Toutefois, l'intention cosmologique et symbolique des deux communautés est très similaire. Les peintures sur écorce de ce littoral

de forêts d'eucalyptus, de pandanus et de mangroves s'inspirent à la fois des maillages claniques exécutés sur le torse des jeunes initiés et de l'art plus figuratif dit « à rayons X » des peintures rupestres de cette région. Les créatures marines – poissons, dauphins, dugongs, tortues, crocodiles – y côtoient les oiseaux, animaux de la terre, kangourous, dingos, lézards, serpents, ainsi que des esprits et des personnages anthropomorphes, dont certains sont liés aux visites de pêcheurs asiatiques de Macassar.

Les motifs peints sur le corps et sur les écorces d'eucalyptus dérivent des êtres créateurs (*Wangarr*) : ils sont les « ombres » (*mali*) des motifs portés par les *Wangarr*. Les diamants typiques des Yirritja se déclinent sous plusieurs formes. Chaque clan possède une mosaïque de losanges unique, des petits aux plus allongés, aux origines

CI-DESSUS, À GAUCHE
Le climat tropical de la Terre d'Arnhem se caractérise par l'alternance entre une saison sèche et une saison des pluies. Des points d'eau douce permanents jalonnent les terres yolngu. Durant la saison sèche, oiseaux, poissons et gibier s'y concentrent, fournissant des proies faciles aux chasseurs.

CI-DESSUS, À DROITE
Avec le développement des nouvelles technologies, les Yolngu choisissent de documenter eux-mêmes leurs histoires. Ici, sur l'île de Mililinginbi, Joe Neparrnga Gumbula fait la démonstration aux membres de son clan d'images d'objets et de peintures qu'il a trouvées dans la collection de la National Gallery of Victoria.



CI-DESSUS

Richard Gandhuwuy
Garrawurra, directeur
du Centre des savoirs de
Galiwin'ku, avec sa peinture
des Sœurs Djangkawu.

PAGE DE DROITE

*Huîtres et trous d'eau
sacrés* (v. 1960), de Djunmal
(1902-1982), Yolngu, clan
Liyagawumirr, Mililinginbi,
Terre d'Arnhem. Peinture
sur écorce, 23 x 52 cm,
musée du quai Branly, Adagp,
2005, Paris.

Les trames représentent
les itinéraires jalonnés
de points d'eau créés par
les Sœurs Djangkawu sur
les terres du clan de l'artiste,
père de Richard Gandhuwuy.

mythiques diverses. Ces polygones
représentent par exemple les cellules de
la ruche d'abeilles pour les Gupapuyngu
et les écailles du crocodile brûlé par
le feu pour les Gumatj.

Les maillages des Dhuwa se
composent de lignes parallèles qui
ondulent et qui se croisent, faisant
apparaître des formes géométriques.
Ces lignes peuvent signifier des
trajectoires ou le mouvement des flux
marins et des courants. Comme pour
les diamants Yirritja, chaque tracé est
associé à un lieu et à la signature
d'un clan. Les motifs les plus sacrés
sont appelés *likan*, le coude ou
l'articulation. Les combinaisons de
lignes et de couleurs particulières
expriment la spécificité de chaque clan,
ses fondations ou ses « os ». Les motifs

ornant les objets les plus sacrés
du clan (*rangga*), eux-mêmes des
transformations des êtres *Wangarr*,
sont réputés scintiller ou briller,
le même terme s'appliquant aux rayons
du soleil. Les lignes et les hachures
se superposent, créant une illusion
de mouvement. L'effet de radiance est
la qualité esthétique la plus recherchée,
car elle témoigne du talent de l'artiste
et de sa capacité à transformer un
morceau de bois en un objet incarnant
le pouvoir des ancêtres. Cette
iridescence est la manifestation du
marr, le pouvoir spirituel des *Wangarr*
contenu dans les objets sacrés.

Ces peintures sur écorce ont intéressé
les collectionneurs depuis le milieu
du xx^e siècle, notamment l'anthropologue
américain Mountford, le couple
australien Catherine et Ronald Berndt
puis l'artiste ethnologue français
d'origine tchèque, Karel Kupka :
leurs collections comprennent des
centaines d'œuvres qui sont comme
une encyclopédie culturelle sur
les savoirs mythiques et rituels mais
aussi sur les ethnosciences relatives
à l'écologie, la faune et la flore
de cette région tropicale. Aujourd'hui,
plusieurs coopératives artistiques
situées sur les terres des communautés
aborigènes de la Terre d'Arnhem
et gérées par elles diffusent l'art des
artistes locaux dans le monde entier.



« Bien. Je vais raconter une histoire, l'histoire des collections; les collections des Yolngu qui sont parties pour toujours, sans jamais revenir. Jamais revenues pour les générations. Je parle pour mon groupe linguistique : Djerringal Gaykamangu. Mon père était Djäwa, Djäwa de Milinginbi. Et sa collection est partie, sans jamais revenir. Et les générations sont impatientes de récupérer leur collection. » « Nous sommes les cendres de ces peintures [...] ces peintures sur les photos, c'est notre terrain, notre sol où se trouve notre terre. Les peintures viennent de ce terrain », explique Henry Djerringal à propos des motifs en diamant peints par son père. « Les diamants gupapuyngu représentent les alvéoles des ruches d'abeilles. "Je suis une abeille à miel", disent parfois les Gupapuyngu pour exprimer la relation qui les identifie à l'un des fondements même de leur clan : l'être *Wangarr* Abeille à miel. »

— Henry Djerringal Gaykamangu, frère aîné
de Joe Neparrnga Gumbula et l'un des nombreux fils de Djäwa, 2004.

Avec la politique d'autodétermination des années 1970, les agences du gouvernement remplacèrent les missions en Terre d'Arnhem et les Yolngu s'organisèrent en conseils municipaux pour gérer leurs communautés. Durant cette période, certains dirigeants rituels commencèrent à s'interroger sur le sort de leurs

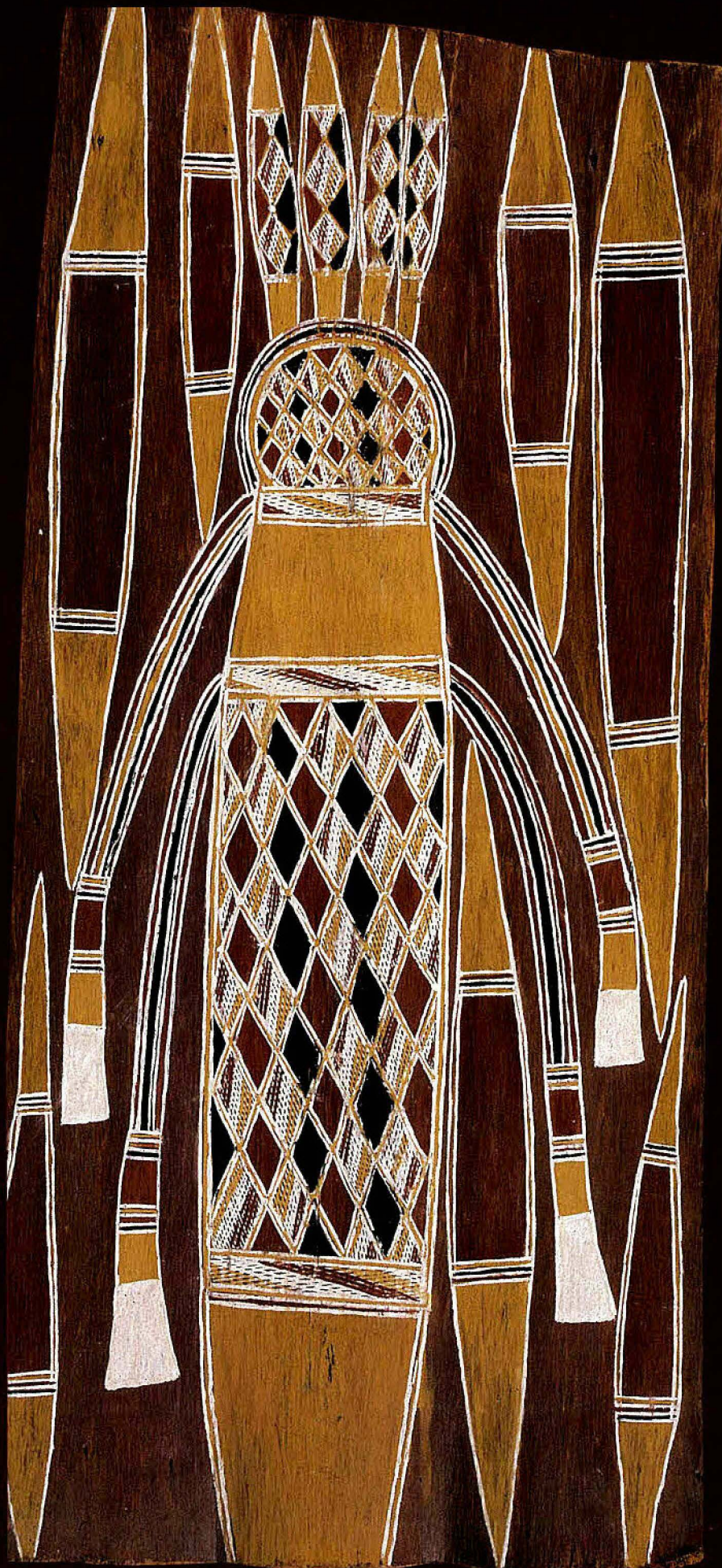
Les collections yolngu

PAGE DE DROITE

Birrkula, symbole marayen représentant l'arbre à miel sauvage (v. 1960), de Tom Djäwa (1905-1983), clan Gupapuyngu, Milinginbi, Terre d'Arnhem. Peinture sur écorce, 39,5 x 85 cm, musée du quai Branly, Adagp, 2005, Paris.

« L'arbre à miel peint par Tom Djäwa, le tronc orné des diamants de son clan Gupapuyngu, se dresse encore à Djiliwirri, terre de l'artiste. Tom Djäwa était un dirigeant exceptionnel qui, jusqu'à sa mort dans les années 1980, s'appliqua à représenter les intérêts des Yolngu auprès des missionnaires, des agents du gouvernement australien et des chercheurs. Les œuvres de cet artiste se trouvent maintenant dans de nombreuses collections de musées de par le monde.

« collections » dispersées dans le monde. Ainsi germa l'idée d'établir un centre des savoirs pour localiser les peintures des ancêtres dans les musées et les rapatrier sous forme de copies. Le développement des nouvelles technologies digitales allait faciliter la mise en œuvre d'un tel projet. Ainsi, en 2003, le Centre des savoirs de Galiwin'ku fut officiellement ouvert dans la communauté. L'un des directeurs du centre, Joe Neparrnga Gumbula, consacre depuis une partie de son temps à étudier les archives de différentes institutions pour identifier les peintures sur écorce et autres objets appartenant à son clan. Muni des photos numériques de ces objets, trouvés par exemple à Melbourne ou Paris, il présente au fur et à mesure les résultats de ses recherches aux anciens de sa communauté. Un nouveau dialogue est ainsi établi entre les objets qui reposaient jusque-là en hibernation dans les musées et les Yolngu qui recommencent à les célébrer dans les cérémonies par des danses, des chants et des peintures.



références

Au centre de la terre d'Arnhem. Entre mythes et réalité. Art aborigène d'Australie, catalogue d'exposition, musée de l'Hôtel-Dieu, Mantes-la-Jolie, 2001.

Australie noire, Les Aborigènes - un peuple d'intellectuels, Autrement, HS n° 37, 1989.

Berndt, Ronald, *Kunapiipi*, Cheshire, Melbourne, 1951; *Djanggawul*, Cheshire, Melbourne, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1952; *An Adjustment Movement in Arnhem Land*, Mouton & Co, Paris, 1962.

Berndt, Ronald et Elkin, Adolphus, *Art in Arnhem Land*, University of Chicago Press, Chicago, 1950.

Buku-Larrnggay Art Centre, *Salt water*, catalogue d'exposition, Yirrkala, 2000.

Caruana, Wally, *L'Art des Aborigènes d'Australie*, Thames & Hudson, 1994.

Caruana, Wally, et Lendon, Nigel (ed.), *The Painters of the Wawilag Sisters Story, 1937-1997*, The National Gallery of Australia, Canberra, 1997.

Cataldi Lee et Peggy Rockman Napaljarri, *Warlpiri Dreamings and Histories yimikirli*, Harper Collins Publishers, San Francisco, 1994.

Crocker, Andrew, *Papunya. Peintures aborigènes du désert de l'Australie centrale*, The Aboriginal Artists Agency, Papunya Tula Artists Pty. Ltd, 1983.

Crossman, Sylvie, et Barou, Jean-Pierre, *L'Été australien à Montpellier*, catalogue d'exposition Musée Fabre/Galerie Saint Ravy, 1990; *Peintres aborigènes d'Australie*, catalogue d'exposition, Parc de la Villette, Indigène éditions, Montpellier, 1997.

De Lary Healy, Jessica, « Do campo ao arquivo digital: Performance, interação e Terra de Arnhem, Austrália », *Horizontes Antropológicos*, n° 21, 2004.

De Lary Healy, Jessica, et Gumbula Neparrnga, Joe, « Murayana is coming to Garma this Year: Bringing the Gupapuyngu Legacy Project into the Public Domain? », Université de Melbourne, 2005.

Dussart, Françoise, *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, Parenthèses & RMN, Paris, 1993.

Glowczewski, Barbara, *Yapa - peintres aborigènes de Balgo et Lajamanu* (français/anglais), Éditions Baudouin-Lebon, Paris, 1991; *Les Rêveurs du désert*, nlle éd. augmentée, Actes Sud/Babel, Arles, 1996 (1^{re} éd. Plon, 1989); *Pistes de Rêves. Art et savoir des Yapa du désert australien (Dream trackers)*, CD-Rom bilingue, réalisé avec 50 artistes de Lajamanu, Éditions Unesco, 2000; *Rêves en colère. Avec les Aborigènes australiens*, Terre Humaine, Plon, 2004.

Glowczewski, Barbara, et Nakamarra Gibson, Barbara, « Rêver pour chanter: apprentissage et création onirique dans le désert australien », *Cahiers de Littérature Orale* 51, *Récits de rêves*, 2002.

Gumbula Neparrnga, Joe, et Corn, Aaron, « Rom and the Academy Re-Positioned: Binary Models in Yolngu Intellectual Traditions and their Application to Wider Inter-Cultural Dialogues », in Russell, L. (ed.), *Boundary Writing An Exploration of Race, Culture and Gender in Contemporary Australia*, University of Hawai'i Press, 2005.

Keen, Ian, *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Religion: Yolngu of Northeast Arnhem Land*, Oxford University Press, 1994.

Kleinert, S., et Neale, M. (eds), *Aboriginal Art and culture*, Oxford University Press, 2000.

Kupka, Karel, *Peintres aborigènes d'Australie*, publication de la Société des Océanistes (musée de l'Homme), Paris, 1972.

Langton, Marcia, « Homeland: Sacred visions and the settler state », *Artlink*, Special issue 20 (1), *Reconciliation? Indigenous art for the 21st century*, 11-16, 2000.

Le Fur, Yves, « Peintures aborigènes acryliques du désert central australien », *Revue du Louvre* 48 (2): 71-78, 1998.

Macknight, Charles Campbell, *The Voyage to Marege: Macassan Trepangers in Northern Australia*, Melbourne University Press, Melbourne, 1976.

McKintosh, Ian, « Islam and Australia's Aborigines: A Perspective from North-East Arnhem Land », *The Journal of Religious History* 20 (1): 53-77, 1996.

Meeuwssen, Franca, *Aboriginal Kunst, de verhalen vertellen*, Aboriginal Art Museum, Utrecht, 2000.

Morphy, Howard, *Ancestral Connections*, University of Chicago Press, Londres, 1991; *L'Art aborigène*, Phaidon Press, 2003.

Muecke, Stephen et Shoemaker, Adam, *Les Aborigènes d'Australie*, Gallimard, 2002.

Mundine, Djon, « Forêt de souvenir, forêt d'espoir : la réalisation du Mémorial aborigène », in *Le Mémorial, un chef-d'œuvre d'art aborigène*, Musée olympique 45-53, Lausanne, 1999; *The Native Born. Objects and representations from Ramingining*, Arnhem Land, Museum of Contemporary Art, 2000.

Munn, Nancy, *Walbiri iconography*, Cornell University Press, Ithaca, 1973.

Nicolas, Alain (ed), *Paysages rêvés, Artistes aborigènes contemporains de Balgo Hills (Australie-Occidentale)*, Snoeck/Suisse, catalogue d'exposition au MAAOA, Marseille, 2004.

Nicholls, Christine, « Introduction », in *Dancing the country, Dorothy Napangardi*, catalogue d'exposition, Galery of Contemporary Art, Sydney, 2002.

Peltier, Philippe, « Peintures Aborigènes de la Terre d'Arnhem en Australie », *Revue du Louvre* 48 (2) : 65-69, 1998.

Perkins, Heiti (ed.), *Papunya Tula: genesis and genius*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2000.

Peterson, Nicolas, « L'art du désert », in *D'un autre Continent : l'Australie, le rêve et le réel*, catalogue d'exposition 66-74, 1983.

Rudder, John, « The ceremonial complex Banumbirr the Morning Star », in *Elcho Island Artists and Bandigan Morning Star Collection Catalogue*, Elcho Island Art and Craft and Bandigan Aboriginal Art and Craft, Sydney, 2002.

Ryan, Judith, *Painting Big*, National Gallery of Victoria, Melbourne, 1989; *Mythscapes, Aboriginal Art of the Desert*, exposition et catalogue, National Gallery of Victoria (avec un essai de G. Bardon), 1989; « A Bold Aesthetic: The Lajamanu Panels », *Art Bulletin* n° 30, 1889; *Spirit in Land, Bark Paintings from Arnhem Land in the National Gallery of Victoria*, exposition et catalogue, National Gallery of Victoria, 1990.

Sutton, Peter (ed), *Dreaming: The Art of Aboriginal Australia*, G. Braziller Publisher, New York, 1988.

Thomson, Donald, *Economic structure and the ceremonial exchange cycle in Arnhem Land*, Macmillan, Melbourne, 1949.

Warner, Lloyd, *A Black Civilisation*, Harper & Brothers, Chicago, 1958 (1937).

Williams, Nancy M., *The Yolngu and their Land: A System of Land Tenure and the Fight for its Recognition*, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, 1986.

Yunupingu Mandawuy, « Yothu Yindi: finding balance », *Race & Class* 35 (4) : 113-120, 1994.

documentaires

Dhakiyarr vs The King, Tom Murray et Allan Collins (52 minutes), film Australia, 2004.

Spirit of Anchor, Wayne Jowandi Barker et Barbara Glowczewski avec Tim Burarrwanga (52 minutes), CNRS Images/media, 2002.

(d = droite ; g = gauche ; h = haut ; b = bas ; m = milieu)

_Barbara Glowczewski (1984) : pp. 10, 11, 13, 14, 16d, 17d, 32d, 38-39, 41, 53, 54, 63, 76, 77, 78, 82, 86, 88-89, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 108, 110-111, 123, 124, 125, 126, 129, 132, 134-135, 148, 149g, 164-165, 168 _Jessica De Largy Healy (2004) : pp. 22, 23, 24, 28-29b, 33, 34, 46, 47, 56, 57, 66-67, 70, 71, 75, 90, 93, 113, 114, 116, 142b, 149d, 154, 157, 158-159, 161 _Wayne Jowandi Barker (1992) : pp. 9, 16g, 17g, 20-21, 31, 94-95b, 147, 150 _Stanislas Fautré : pp. 2, 6-7, 24-25, 28-29h, 32g, 44-45, 60-61, 72-73h, 72-73b, 80-81, 94-95h, 120-121h, 120-121b, 144-145h, 152-153 _Arts d'Australie/ Stéphane Jacob, photos Philippe de Formanoir : pp. 5, 85, 101, 117, 118, 127, 142h, 151 _Coo-ee Aboriginal Art Gallery/ Adrian Newstead : pp. 37, 40, 59, 83 _Artaborigène/Morteza Esmaili : p. 19 _RMN/J. G. Berizzi : 14, 27, 65 _RMN/Daniel Arnaudet : 25, 141, 155 _RMN/H. Lewandowski : 69 _Explorer/Jean-Paul Ferrero : 50-51h, 50-51b, 128 _Hoaqui/Eugen Zefa : 50-51h, 50-51b, 138 _Hoaqui /Explorer/ Éric Sampers : 144-145b _Parliament House of Canberra : 12 _A. Da Cunha : p. 35, 43, 55, 92, 107, 131 _Museum and Art Gallery of the Northern Territory, photo Gilbert Herrada : p. 49 _Art Gallery of South Australia, Adelaide/ Santos Fund for Aboriginal Art 2002/ photo Clayton Glen : p. 79 _National Gallery of Victoria : 105, 136.

Tout a été entrepris pour retrouver les détenteurs des copyrights des œuvres reproduites dans cet ouvrage. Malgré tous nos efforts, nous n'avons cependant pas réussi à rentrer en contact avec tous les artistes ou leurs ayant-droits car certains n'ont pu être localisés. L'éditeur s'excuse par avance auprès d'eux et les engage à le contacter.

Les textes des pages 36, 42, 58, 84, 86, 106, 109, 130, 133, 136 et 138 ont été enregistrés en warlpiri par Barbara Glowczewski en 1984 et traduits en collaboration avec Barbara Gibson : ils peuvent être entendus en warlpiri sur le CD-Rom *Pistes de Rêves (Dream Trackers)*, 2000, Éditions Unesco.

Les textes des pages 48, 64 et 118 ont été enregistrés en anglais par Jessica De Largy Healy en 2004 et sont inédits.

Remerciements

Ce livre est dédié à tous les hommes et femmes de Loi de Lajamanu et de Galiwin'ku et à leurs familles. Nous adressons nos hommages aux artistes du Warnayaka Art Centre et à leurs ayants droits, à ceux du Galiwin'ku Arts and Crafts et du Buku Larrnggay Mulka Centre de Yirrkala, au Galiwin'ku Knowledge Centre, et aux Conseils de Lajamanu et Galiwin'ku, ainsi qu'à tous ceux qui ont contribué à la naissance de ce livre, particulièrement :

Abie Jangala Walpajarri,
Adrian Newstead,
Alfred Wunbaya,
Barbara Gibson Nakamarra,
Beryl Gibson Nakamarra,
Betty Hooker Napanangka ,
Betty Jamanawita Nungarrayi ,
Billy Hogan Japaljarri,
Binyinyuwuy,
Christine Nicholls,
Daigangan,
Darringuwuy,
David Malangi,
Dhamarrandji,
Djon Mundine,
Djunmal,
Dominic Martin,
Dorothy Napangardi,
George Milay Gaykamangu,
Gulumbu Yunupingu,
Henry Djerringgal Gaykamangu,
Isabelle de Beaumont,
Isabelle Jendron,
Jean Birrel Napurrurla,
Jean Herbert Napurrurla,
Jean Malaurie,
Jennie Moloney,



Jimmy Robertson Jampijinpa,
Joe James Japanangka,
Joe Long Jangala,
Joe Neparrnga Gumbula,
Judith Ryan,
Liddy Miller Nampijinpa,
Liddy Nelson Nakamarra,
Lily Hargraves Nungarrayi,
Lorna Fencer Napurrurla,
Louisa Lawson Napaljarri,
Marcia Langton,
Margie West,
Martin Johnson Japanangka,
Matthew Baltha Gaykamangu,
Megan Balatj Ganambarr,
Michael Mungula Gaykamangu,
Morteza Esmaili,
Nancy Kunoth Petyarre,

Nora Wiyikala Nungarrayi,
Paddy Gibson Japaljarri,
Pam Gawura Ganambarr,
Peggy Rockman Napaljarri,
Peter Blacksmith Japanangka,
Peter Datjin Burrurwanga,
Richard Gandhuwuy Garrawurra,
Rosy Tasman Napurrurla,
Ruth Ngalmakarra Garrawurra,
Stéphane Jacob,
Sylvia Mulwanany Burrurwanga Abart,
Terry Djambawa Marawili,
Toby Martin Jangala Jakamarra,
Tom Djäwa,
Tony Gibson Japaljarri,
Valérie Tognali,
Wayne Jowandi Barker,
Wilson Manydjarri Ganambarr.

RESPONSABLE ÉDITORIALE Valérie Tognali,
assistée de Virginie Freyder

RESPONSABLE ARTISTIQUE Nancy Dorking

CONCEPTION GRAPHIQUE Anne-Marie Bourgeois

LECTURE-CORRECTION Isabelle Macé

FABRICATION Nicole Thiériot-Pichon

PHOTOGRAPHIE Seleoffset

ACHEVÉ D'IMPRIMER en Italie par Editoriale Lloyd à Trieste

DÉPÔT LÉgal 58779, septembre 2005

ISBN 2842775953

34/1757/3-01